



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2014

---

## **Medialität und Mediales als Gegenstand der Filmwissenschaft**

Tröhler, Margrit

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-101355>

Journal Article

Originally published at:

Tröhler, Margrit (2014). Medialität und Mediales als Gegenstand der Filmwissenschaft. NCCR Mediality Newsletter, (12):16-20.

# NCCR Mediality

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen  
Historische Perspektiven

# Medialität und Materialität.

## Beiträge der Filmwissenschaft zu einem interdisziplinären Diskurs

### Medialität und Mediales als Gegenstand der Filmwissenschaften

Fragen nach der Medialität und dem Medialen gehören – obwohl nicht unbedingt unter den im NFS erarbeiteten Gesichtspunkten und Begrifflichkeiten – seit jeher zur filmwissenschaftlichen Reflexion, die selbst an der Herausbildung der modernen Mediendiskurse beteiligt war. Beschäftigt man sich mit den Gegenständen Film (als audiovisueller Bilderfolge in ihren ästhetischen, semantischen und materiellen Aspekten) und Kino (als technologischer Wahrnehmungsanordnung und sozialer Institution), so ist es kaum notwendig, die medientheoretische und -historische Perspektive zu rechtfertigen. So soll es im Folgenden darum gehen, einige (meta-)theoretische und methodologische Überlegungen in Abgrenzung und Anlehnung an exemplarische Positionen der medienwissenschaftlichen Debatte der letzten Jahre anzustellen und den Beitrag zu skizzieren, den die Filmwissenschaft zu einer interdisziplinären Diskussion über ›Medialität in historischer Perspektive‹ leisten kann. Ziel ist weder eine systematische Auflistung bestehender Medienbegriffe (wozu es schon reichlich Vorschläge gibt) noch die vertiefte Auseinandersetzung mit den bestehenden Ansätzen.<sup>1</sup> Vielmehr geht es um den Versuch, mediale Konstellationen in ihren historischen Bedingtheiten theoretisch zu fassen: Konstellationen, die sich durch den Blick auf einzelne Medien in Interaktion, in der Komplexität von deren Zusammenwirken, deren Konvergenz und Divergenz, in einer gesellschaftlichen Situation (d.h. auch von Produktion und Rezeption) ergeben und die eine kumulative Dynamik medialer Phänomene erkennen lassen. Dieses intermediale Verständnis von Konstellationen verlangt nach einem offenen Medienbegriff (wobei der Begriff des ›Mediums‹ noch zu problematisieren sein wird) und nach einer interdisziplinären Vorgehensweise, die jedoch von einem disziplinären Kern her – in unserem Fall: der Filmwissenschaft – perspektiviert werden soll.<sup>2</sup>

Eine solche Sichtweise war bereits für das filmwissenschaftliche Projekt der Phase 2009–2013 zu den ›Konfigurationen und Dynamiken der kinematographischen Ostentation‹ grundlegend und behält ihre Gültigkeit für die aktuell laufenden Projekte, die sich dem Topos der ›Nervosität des Films‹ respektive den Konzepten der ›Atmosphäre in Film und Kino‹ in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts widmen und die im NFS diskutierten Begriffe ›Ostentation‹ und ›Implosion‹, in ihrem komplementären Verhältnis gefasst, für die Analyse historischer medialer Phänomene aufzuschließen suchen.

#### 1.

Für ein solches Vorhaben erscheint die Frage danach, was ein Medium ist, also nach dem ontologischen Status und Wesen des Films oder von Medien allgemein, wenig fruchtbar. Dennoch bleibt sie in theoriehistorischer Sicht relevant, will man in Erfahrung bringen, wie in einer Zeit über ein Medium nachgedacht wurde, wie sich ein spezifischer Diskurs herausbildete oder sich ein bestimmter Topos ankündigte. So sind etwa die klassischen Filmtheorien von Hugo Münsterberg oder Béla Balázs über Rudolf Arnheim bis zu Siegfried Kracauer oder von Jean Epstein über Germaine Dulac bis André Bazin im Grunde ontologisch angelegt, da sie das Spezifische der neuen Kunst im Blick haben und auf deren Legitimation ausgerichtet sind. Diese Ansätze ernst zu nehmen, heißt, sich ein epistemologisches Verständnis für die Debatten über ästhetische und technologische Eigenheit, Stellenwert oder Funktion von Film (und Kino) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu erarbeiten. Das Kino wird hier – immer auch in Abgrenzung zu den anderen, älteren Künsten (Paragone) – als ein neuer Wahrnehmungs- und Erkenntnisapparat verstanden, dessen mediale Potenzialitäten und Versprechen auch Vertreter anderer Künste verhandeln: So stehen der Film und die ihm gewidmeten Diskurse und Vorstel-



lungsbilder im Wechselspiel mit der Fotografie, der Literatur, der Malerei, dem Theater, der Musik, die als je spezifische Gegenstände ihre eigenen Diskurse hervorbringen.

Aus heutiger Sicht ist das Interesse an diesen Theorien ein meta-ontologisches, das versucht die physiologischen, ästhetischen, philosophischen, anthropologischen und technischen Aspekte dieser historischen Konzeptionen von Film und Kino und ihre Spezifika in einem vielschichtigen, dynamischen Feld einzubetten. Die Analyse einer medialen Konstellation ist tendenziell pragmatisch angelegt, wenn es darum geht zu fragen, was ein ›Medium‹ kann (was es tut) und welchen Umgang historische Subjekte mit ihm pflegen; d.h. nach der historischen Rolle, den Funktionen, den diskursiven und materiellen Bedingtheiten und Wirkungen zu suchen, die das bewegte Bild als mediales Phänomen im Zusammentreffen mit anderen in einem Kräftespiel beschreibbar machen. Hierfür sind die drei Leitperspektiven des NFS von großer Bedeutung, denn dieses Untersuchungsfeld schließt Kontinuitäten, Transformationen und Brüche – das Aufkommen und Verschwinden von medialen Phänomenen – ein und impliziert also die Frage nach dem *M e d i e n w a n d e l* hinsichtlich der einzelnen Objekte wie der Konstellation insgesamt. Ebenso stellt sich jene nach dem *M e d i e n w i s s e n*, wenn es darum geht zu erforschen, wie sich die Speicherung, Vermittlung und Verarbeitung von Wissen durch das junge Medium veränderte, welche Kenntnisse, Imaginationen und Praktiken es hervorbrachte oder auch wie der Film selbst über sich, das Kino, die anderen Künste oder die populären Darbietungsformen reflektierte – und vice versa. In der historischen Konstellation der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts modifiziert der neue Umgang mit Bildern und Tönen das subjektive Erleben und die gesellschaftliche Erfahrung des Alltags sowie das Verständnis von Öffentlichkeit grundlegend und ordnet die Einschätzungen, Sensibilitäten und Befindlichkeiten gegenüber medial vermittelten Informationen und Emotionen neu.<sup>3</sup> Für die Betrachtung des komplexen Zusammenspiels medialer Phänomene in einem solchen Kontext ist ein additiver Medienbegriff (also die Frage: Was *a l l e s* ist ein Medium?) wenig dienlich. Interessanter scheint es, nach dem *M e d i e n w e c h s e l*

zu fragen und die Interaktionen, Übergänge, Durchdringungen, Reibungen und Brüche im sich wandelnden Kräftefeld zu untersuchen.

Dies verlangt einen doppelten Blick: einen ›Innenblick‹ auf die Spezifika von Ausdrucksformen, medialen Qualitäten und Materialitäten wie auf die Besonderheiten von Wahrnehmungsdispositiven, die Ausdifferenzierung von Diskursen und Praktiken – das heißt auch auf verschiedene Forschungsgegenstände wie Film, Fotografie, Malerei, Literatur etc. Andererseits ist dafür ein ›Außenblick‹ auf das Kino und die wechselseitigen Beziehungen zwischen medialen Ausformungen in ihrer kulturellen Anordnung notwendig. Einer solch umfassenden Anforderung kann letztlich nur durch die Verzahnung verschiedener Kompetenzen entsprochen werden. Disziplinäres und interdisziplinäres Vorgehen – in Entgrenzung der eigenen Disziplin und im Dialog mit den anderen – ergänzen sich notwendigerweise. Aus einer disziplinären Perspektive schärft der doppelte Blick jedoch die Aufmerksamkeit für Differenzierungen und verhilft zur Offenheit gegenüber korrelierenden Gegenständen, Phänomenen und Forschungstraditionen.

## II.

Wenn wechselseitige Bedingtheiten, Formungs- und Vermittlungsprozesse, Reflexionen und Transformationen – Brüche, Kontinuitäten – in medialen historischen Konstellationen im Zentrum stehen, so bietet es sich an, den Begriff des ›Mediums‹ zu suspendieren. Nicht die Beschreibung von festumrissenen Medienobjekten steht im Fokus, sondern es geht um Qualitäten von Medialität, Dynamiken des Medialen, Relationen und Widerstände von medialen Phänomenen – als Perspektiven auf einzelne Gegenstände und Diskurse in einem kontingenten Feld.

Durch einen solchen Fokus sind zwei weitere Annahmen im Umgang mit (historischen) medialen Phänomenen gebannt: die Illusion der Unvermitteltheit und im Gegenzug dazu die Distanz durch reine Mittelbarkeit. Mediale Objekte können nicht in einem trivialen Sinne als ›Quellen‹ oder ›Dokumente‹ funktionieren, da der Gegenstand, den es zu erforschen gilt, einerseits gerade die medialen Qualitäten eines Objekts sind und dieses sich andererseits durch das Mediale überhaupt erst konstituiert

– und so verstanden selbst in steter historischer Transformation begriffen ist. Dies betrifft nicht nur Fotografien, Filme, Schriftstücke etc., sondern jegliche Überreste als Objekte der Zeugenschaft einer vergangenen Zeit – als Residuen der Vergangenheit, die durch den heutigen Blick als solche entstehen.

Dennoch, nimmt man die jeweilige Materialität dieser Zeugenschaft ernst, so erschöpfen sich mediale Objekte in der historischen Perspektive nicht in Zuschreibungen und Zeichenkonstruktionen – liege der Fokus auf den Ausdrucksformen, auf semantischen Strukturen oder diskursiven Formationen. Allgemeiner formuliert: Ein semiotisch-diskursives, ausschließlich konstruktivistisches Verständnis des Medialen kann nicht allein erklären, was diese Objekte transportieren, was sie bewegen und bewirken – zumal wenn es um Bilder und Töne geht, doch auch die Schrift und ihre Träger besitzen eine sinnlich wahrnehmbare Seite. Dafür scheinen Begriffe wie ›Zeugenschaft‹, ›Spur‹ oder ›Präsenz‹ gewinnbringend, die in den letzten Jahren – nicht zuletzt auch im NFS, insbesondere im Zusammenhang mit der ›Ostentation‹ – viel diskutiert wurden.

Exemplarisch soll hier das Konzept der ›Spur‹ von Sybille Krämer aufgegriffen werden, um daran zwei methodologische Überlegungen anzuschließen:<sup>4</sup> Krämer zeichnet die verschiedenen am Konzept der Spur beteiligten Paradigmen zwischen Erkenntnisprinzip (Indizienparadigma) und Intuition (oder gar Instinkt) durch die Ideengeschichte hindurch nach. Sie beschreibt unterschiedliche Erscheinungsformen von Spuren, interessiert sich für deren Materialität und Zeugenschaft sowie ihren Appell an die »gerichtete« Aufmerksamkeit,<sup>5</sup> womit sie die Notwendigkeit der reflexiven Deutung durch einen Spurenleser postuliert. So zeigt sich für Krämer die Spur als Verbindung von dinghafter Präsenz und semiotischer Markierung, der von Anfang an eine pragmatische Perspektive inhärent ist, denn: ›ohne Spürnase‹ keine Spur. Das Spurenlesen bleibt indes eine unsichere Tätigkeit, die auch das kaum Wahr- oder Vernehmbare zu erfassen sucht<sup>6</sup> und für die die »Unzugänglichkeit des Anderen«<sup>7</sup> grundlegend ist. Diese Überlegungen weisen in eine Richtung, die auch für unser Projekt interessant ist. Übertragen auf die Ergründung von ›Medialität

in historischer Perspektive‹ verlangen zwei methodologische Aspekte in Krämers Konzeption des Medialen indes nach kritischer Würdigung; der erste ist theoretischer, der zweite historiographischer Art.

### III.

Wie bei einigen anderen Medientheoretikern, so scheint auch bei Krämer der ›Mythos der Transparenz‹ durch, der – umso mehr, wenn es um optische Medien geht<sup>8</sup> – die epistemische Annahme eines Nullpunkt des Medialen voraussetzt.<sup>9</sup> Das Mediale zeigt sich in diesem Sinne nur als ›Spur‹ oder als ›Störung‹, als Abweichung von einer Norm, »wenn im Gewohnten Unvertrautes auffällt«.<sup>10</sup> Demgegenüber möchten wir davon ausgehen, dass das Mediale auch anwesend ist, wenn man es nicht als solches oder als funktionsloses wahrnimmt, es ist die Voraussetzung jedes Ausdrucks als Akt der Vermittlung und Prozess der Adressierung, die Bedingung der Möglichkeit von Präsenz und Zeugenschaft einer Spur: Die Qualitäten von Medialität können transparent sein oder sich transparent geben, müssen also nicht per se als Störung auftreten.<sup>11</sup> Auf dieser Grundlage können – eingebettet in eine historische Konstellation – mehr oder weniger konkrete oder imaginäre, mehr oder weniger medial auffällige, ostentative Konfigurationen ausgemacht werden. Sie tragen jedoch ihr Anderes, die Implosion immer schon mit – als Zurücksinken in die ›Transparenz‹, als Akt der Zersetzung, der die Materialität und Medialität von Objekten und deren Bedingungen manchmal erst sichtbar werden lässt und so das Nicht-Auffällige als vorübergehenden Zustand markieren kann.

Die zweite, historiographische Überlegung bezieht sich auf den Beobachterstandpunkt gegenüber historischen Objekten als Präsenz und als Spur, die auf die Absenz verweist. Auch wenn die »Erfahrung des Entzugs«<sup>12</sup> bei der Erforschung von medialen Dynamiken als positive methodologische Verunsicherung durch das Andere, Vergangene, immer mitgedacht werden soll, so ist in der diachronen Dimension ebenfalls ein Außen- und ein Innenblick notwendig. Ostentation und Implosion als verschränkte Akte des Medialen verlangen die Doppelung unserer Aufmerksamkeit: Denn mediale Phä-

nomene können heute als ostentative Spuren von Gebrauch und Verbrauch hervortreten – zum Beispiel hinsichtlich des Materials des Filmstreifens<sup>13</sup> – und die Historizität von Objekten kenntlich machen. Diese Spuren implodieren in der zeitlichen Distanz unseres Blicks auf den Gegenstand sozusagen rückläufig, lassen aber die historischen Qualitäten von Medialität wahrnehmbar werden und werfen Fragen auf zur Materialität – z.B. zu chemischen Zusammensetzungen und technischen Verfahren – in einem früheren ›transparenten‹ Zustand des Filmstreifens – Fragen, die weitere Fragen einleiten: nach der Verbindung von technischen Neuerungen und ästhetischen Lösungen,<sup>14</sup> nach der sinnlichen Beziehung von historischen Subjekten zum medialen Objekt, nach ökonomischen Auswirkungen und sozialen Praktiken im Umgang mit Film und Kino. Umgekehrt ist anzunehmen, dass das, was in einer bestimmten historischen Konstellation medial auffällig war, inzwischen vielleicht implodiert ist und für uns nicht einmal vorstellbar wäre (seine Spur hat sich verwischt), versuchten wir nicht, diesen doppelten Blick fruchtbar zu machen. Sich der methodologischen Distanz des heutigen Beobachtungs- und Forschungsstandpunkts wie des aktuellen Stands der Medienentwicklung bewusst zu sein und g l e i c h z e i t i g zu versuchen, sich in synchroner Perspektive historischen Konstellationen, den in ihnen korrelierenden Objekten, Diskursen und Praktiken, den intersubjektiven Imaginationen und vielleicht auch den individuellen Erfahrungen anzunähern, bedeutet teleologische Annahmen zu hinterfragen und mediale Phänomene in einem kontingenten kulturellen Feld als hypothetische Rekonstruktion beobachtbar zu machen: Was war in einer bestimmten Zeit überhaupt wahrnehmbar, was war darstellbar? Welche Ausdrucks- und Vermittlungsformen wurden dafür vorgeschlagen, welche Reaktionen und Rezeptionsmodi antworteten darauf? So kann man versuchen, historische Bedingtheiten, theoretische Prozesse oder soziale Praktiken, die den verschiedenen Gegenständen durch ihre Materialität und Medialität eingeschrieben sind und die ihre Geschichte performativ mitkonstituieren, zu eruieren.

#### IV.

Dieses Verständnis von historischen medialen Konstellationen kann sich von einer Medienarchäologie inspirieren lassen, wie sie Thomas Elsaesser in differenzierter Übertragung des Archäologiebegriffs von Michel Foucault für die neue filmhistorische Forschung entworfen hat.<sup>15</sup> Sein Modell fasst vielschichtige Anordnungen und komplexe Wechselwirkungen zwischen medialen Phänomenen, Diskursen und Praktiken ins Auge und geht die Filmgeschichte als »multi-mediale« Geschichte an.<sup>16</sup> Im bewussten Umgang mit Inkommensurabilitäten zwischen Gegenständen und Prozessen, die auch »Fehlentwicklungen«, Lücken und Sackgassen erkennen lassen, sowie zwischen disziplinären Fragestellungen und Methoden sei Mediengeschichte »als eine Serie diskontinuierlicher Fragmente [zu] beschreiben, die zusammengenommen die Landkarte einer überraschend ausgedehnten Topographie bilden«. Gegen die Ausrichtung auf Chronologien, Kausalitäten und Genealogien argumentierend, führt Elsaesser weiter aus, dass die Rekonstruktion einer solchen Landkarte kein nahtlos geschlossenes Puzzle anstrebe, sondern man »sie sich eher als überlappende oder mehrfachbelichtete Gebiete vorstellen« solle, die »tektonische Platten« aufscheinen lassen, welche »gefährlich aneinander hängen«.<sup>17</sup>

Von diesem medienarchäologischen Denkmodell, das ein Kontingenz- und Emergenzmodell anstrebt, kann die filmwissenschaftliche und die interdisziplinäre Frage nach Medialität(en) in historischer Perspektive enorm profitieren. Auch dann, wenn das Interesse an dieser Frage weniger stringent vom Standpunkt der Neuen Medien her formuliert wird, wie dies bei Elsaesser der Fall ist, macht eine »kontrafaktische Geschichte« »die Möglichkeit einer erstaunlichen Andersartigkeit der Vergangenheit« wahrnehmbar und kann die Erwartungen, das Vertraute und bereits Bekannte neu beleuchten.<sup>18</sup> So ist auch das Widerständige des Materials, der Objekte und der Subjekte in deren Relationen anzugehen und in deren Wechselbeziehungen und Wandel, die ihnen nicht rein äußerlich sind, zu untersuchen. Dieses Widerständige verweist auf das Andere des Diskurses, die Ränder, das Außen einer epistemologischen Perspektive,<sup>19</sup> auf Materialität, Körperlichkeit,

Subjektivität, Affiziertheit, imaginäre Formen und konkrete Praktiken, mit denen Menschen in der Vergangenheit an medialen Konstellationen teilhatten und die nicht auf ein Medienwissen reduzierbar sind. Wollen wir das »Kino als Ereignis der Selbsterfahrung, das alle Sinne anspricht«<sup>20</sup> in einem intermedialen Feld von »Erlebnis« und »Erfahrung« historischer Subjekte verorten,<sup>21</sup> sollte dieses »Außen«, das letztlich Unnahbare, als ein methodologischer Fluchtpunkt im doppelten Blick der historischen Medialitätsforschung mitgedacht sein.

Margrit Tröhler

- 1 Da dies im Rahmen dieses Beitrags nicht zu leisten ist, wird weitgehend auf eine Namensnennung von Vertreter/-innen der angesprochenen Ausrichtungen verzichtet.
- 2 Dieser Beitrag knüpft damit an eine bereits formulierte Position an; vgl. Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler: Filmwissenschaft – eine Disziplin in Kontinuität und fortgesetztem Wandel, in: AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 52 (2012), S. 14–21. Die Ausführungen im vorliegenden Text beruhen auf einer im NFS-Kolloquium kontinuierlich geführten Diskussion und verdanken insbesondere den im Herbstsemester 2013 präsentierten disziplinären Perspektiven auf Medialität von Mireille Schnyder respektive Markus Sandl einige Überlegungen.
- 3 Vgl. z.B. Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (Hgg.): Cinema and the Invention of Modern Life. Berkeley 1995; Francesco Casetti: The Eye of the Century: Film – Experience – Modernity. New York 2008; Corinna Müller, Harro Segeberg (Hgg.): Kinoöffentlichkeit (1895–1920): Entstehung, Etablierung, Differenzierung. Marburg 2008.
- 4 Vgl. Sybille Krämer: Was also ist die Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme, in: dies., Gernot Grube, Werner Kogge (Hgg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt/M. 2007, S. 11–36 sowie Krämers Aufsatz im selben Band: Immanenz und Transzendenz der Spur: über das epistemologische Doppelleben der Spur, S. 155–181.
- 5 Krämer: Was also ist die Spur?, S. 13.
- 6 Vgl. ebd., S. 13–14.
- 7 Krämer: Immanenz und Transzendenz der Spur, S. 179.
- 8 Vgl. dazu auch Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat, in: dies. (Hg.): Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt/M. 1998, S. 73–94.
- 9 Jay D. Bolter und Richard Grusin sprechen diesbezüglich von einem »cult of naturalism«, in: Remediation. Understanding New Media. Cambridge/Mass. 1999, S. 34. Vgl. dazu Margrit Tröhler: Mediale Ordnungen der Gleichzeitigkeit. Der Realismus der filmischen Objekte, in: Sabine Schneider, Heinz Brüggemann (Hgg.), Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne. München 2011, S. 311–330, insb. S. 324.
- 10 Krämer 2007, u.a. S. 159; zum Begriff der »Störung« vgl. auch Ludwig Jäger: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen, in: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. München 2004, 35–74. Oder: Ders.: Epistemologie der Störung, 2008, Vortrag am Institut für Medienwissenschaft an der Universität Basel: <http://blogs.mewi.unibas.ch/archiv/305>.
- 11 Diese theoretische Konzeption von Medialität verdankt sich dem Begriff der »Eunziation« bei Christian Metz: L'énonciation impersonnelle ou le site du film. Paris 1991 (dt.: 1997).
- 12 Krämer, Was also ist die Spur?, S. 174 ff.
- 13 Vgl. den Aufsatz von Jörg Schweinitz in diesem Heft.
- 14 Dies im Sinne von *brief* (Vorgabe) und *charge* (Aufgabe) bei Michael Baxandall: Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures. New Haven/ London 1985, u.a. S. 35.
- 15 Thomas Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002, vgl. v.a. 278–317. Einen stärker epistemologisch ausgerichteten Ansatz der Kinoarchäologie, der sich insbesondere mit dem Dispositivbegriff von Foucault auseinandersetzt, verfolgt das Projekt »Epistémè 1900« von François Albera und Maria Tortajada (Hgg.): Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era. Amsterdam 2010. Verschiedene und zum Teil divergierende neuere Ansätze präsentiert z.B. der Band von Erkki Huhtamo und Jussi Parikka (Hgg.): Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications. Berkeley 2011.
- 16 Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino, S. 298.
- 17 Ebd., S. 307.
- 18 Ebd., S. 312, 305.
- 19 Hier scheint es aus heutiger Perspektive notwendig, den Ansatz von Elsaesser zu erweitern, der das theoretische und methodologische Problem 2002 dadurch umgeht, dass er »Praxis als Diskurs« versteht (2002: 306ff.) – eine Konzeption, die er in späteren Arbeiten revidiert.
- 20 Thomas Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino, S. 286.
- 21 Vgl. die Begriffsunterscheidung von Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire (1940), in: ders.: Illuminationen. Frankfurt a/M. 1977, S. 185–229. Diese Begriffsunterscheidung bezieht Thomas Elsaesser auf das Kino, in: Between Erlebnis und Erfahrung. Cinema Experience with Benjamin, in: Paragraph, 32/3 (2009), S. 292–312.